



## LAS SOMBRAS QUE LETAROUILLY NO COPIÓ THE SHADOWS THAT LETAROUILLY DID NOT COPY

Francisco Martínez Mindeguía

doi: 10.4995/ega.2013.1684

Paul-Marie Letarouilly copió la geometría de un dibujo de Francesco Panini pero prescindió de las sombras que el dibujo tenía. Lo hizo porque consideraba que el dibujo del arquitecto no las necesitaba, como afirmaban Alberti y Durand, y después también Quatremère de Quincy. Este artículo analiza esta decisión: por qué lo hizo y qué perdió o ganó con ello.

**Palabras clave:** Letarouilly; Francesco Panini; Luigi Rossini; San Paolo fuori le mura; Sombra; Escenografía

*Paul-Marie Letarouilly copied the geometry of a drawing of Francesco Panini, but he omitted the shadows that had the drawing. He did it because he believed that the architect's drawing did not need them, as Alberti, Durand and, afterwards also, Quatremère de Quincy affirmed. This article analyses this decision: why he did it and what he lost or won with that.*

**Keywords:** Letarouilly; Francesco Panini; Luigi Rossini; San Paolo fuori le mura; Shadow; Scenography







1. P.M. Letarouilly, Vue principale de l'intérieur de la basilique de St-Paul (S. Paolo) hors les murs, prise de la nef du milieu, près de l'entrée, 1857 (Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom).



1

Entre 1825 y 1857 el arquitecto Paul-Marie Letarouilly publicó su conocida colección de grabados de *Édifices de Rome Moderne*, inicialmente en fascículos sueltos y finalmente reunidos en tres volúmenes de láminas y un cuarto con los textos que las completaban. Entre las láminas del tercer volumen había una del interior de la basílica de *San Paolo fuori le mura*, una perspectiva, que Letarouilly copió de un grabado de Francesco Barbazza con dibujo de Francesco Panini (figs. 1 y 2) <sup>1</sup>. La cuestión sin embargo no es lo que Letarouilly copió del dibujo de Panini, sino lo que no copió (las sombras) y qué perdió al renunciar a ellas. Este escrito pretende ser una defensa de esas sombras que responden a un modo de entender el espacio, la arquitectura y su experiencia.

Los tres volúmenes contienen 354 grabados, característicos por la abundancia y precisión de los detalles, demasiados para un solo dibujante,

incluso con la ayuda de colaboradores. Según consta, Letarouilly hizo los levantamientos durante los tres períodos en los que estuvo en Roma, entre 1820 y 1824, entre 1831 y 1832 y entre 1844 y 1845, pero era en París donde dibujaba las láminas. Para completar la información que le faltaba, para resolver las ambigüedades o las contradicciones de sus datos, o para verificar los resultados, contó con la colaboración en Roma de Francesco Pieroni, entre 1846 y 1853, y la ayuda de algunos arquitectos italianos a los que consultaba sus dudas, entre ellos Luigi Poletti, que dirigió la reconstrucción de esta basílica a partir de 1833. Para decidir cómo plantear las perspectivas utilizó también grabados ya publicados, como los de Silvestre, Venturini, Specchi, Vasi, Piranesi, Francesco Panini o Luigi Rossini (Morozzo, 1981, p.13).

El dibujo de la basílica de *San Paolo fuori le mura* fue un caso complejo

Between 1825 and 1857 the architect Paul-Marie Letarouilly published his known collection of engravings of *Édifices de Rome Moderne*, at first in separate fascicles and finally joined in three volumes of plates and a fourth with the texts. Among the plates of the third volume was one of the interior of the basilica of San Paolo fuori le mura, a perspective, that Letarouilly copied from an engraving of Francesco Barbazza after drawing of Francesco Panini (figs. 1 and 2) <sup>1</sup>. The question however is not what Letarouilly copied from the Panini's drawing, but what he did not copy (the shadows) and what he lost when renouncing to them. This writing intends to be a defence of those shadows that correspond to a particular understanding the space, the architecture and its experience.

The three volumes contain 354 engraved plates, characteristic for the abundance and accuracy of the details, too many for a single draftsman, even with the help of collaborators. Letarouilly did the surveys during the three periods in which he was in Rome, between 1820 and 1824, between 1831 and 1832 and between 1844 and 1845. He was already in Paris where he drew the plates. Whether to complete the information that he was lacking, to solve the ambiguities or the contradictions of his data, or to verify the results, he had the collaboration in Rome of Francesco Pieroni, between 1846 and 1853, and the help of some Italian architects to whom he was consulting about his doubts, among them Luigi Poletti, who directed the reconstruction of this basilica from 1833. He used also engravings already published to decide how to frame the perspectives as those of Silvestre, Venturini, Specchi, Vasi, Piranesi, Francesco Panini or Luigi Rossini (Morozzo, 1981, p.13).

The drawing of the basilica of *San Paolo fuori le mura* was a complex matter because it was partially destroyed by fire in 1823, as it can be appreciated in the engraving of Luigi Rossini of that same year (fig. 3) <sup>2</sup>. Stendhal that, as Letarouilly, was then in Rome, visited the place the day after and wrote that 'everything reflected the horror and the disorder of the unfortunate event; the church was full of smoky black beams and half burned; [and] big fragments of columns split from top to bottom threatened to fall

to the slightest shaking' (Stendhal, 1829, v. 2, p.187). But the interest of Letarouilly was focused at the time in the buildings of the Renaissance and lost the occasion of drawing it standing <sup>3</sup>. When, towards 1850, he wanted to do the surveying of this church he had to resort to the Panini's

drawing that the *Calcografia Camerale* had published in 1773, although she did not mention its origin <sup>4</sup>. The engraving was one of the 37 that the institution published with the drawings commissioned to Panini between 1763 and 1779 including different artists, plates that were sold separately, without grouping in a book. In the correspondence that is preserved between Pieroni and Letarouilly, we can appreciate the problems of the first to obtain one of these engravings are, given the difficulty to access the *Calcografia* (Morozzo, 1981, p.11). Apparently he used them for the interiors of St. Peter in Vatican, St. John Lateran and S. Maria Maggiore, engraved also by Barbazza. It is possible even that the first drawings of the engraving of Letarouilly were made by the own Pieroni <sup>5</sup>. In this line of references, the own drawing of Francesco Panini derives in this turn from an oil that Gian Paolo Panini, his father, dated in 1741 (fig. 4) <sup>6</sup>, in whose workshop he worked and of whom he had to preserve the drawing.

What it characterizes the engraving of Letarouilly is the absence of shadows and the use only of the thick ones of line to suggest the depth, which he uses here to indicate the distancing of the aisles behind the columns' back of the central nave and to differentiate the volume of the ciborium at the bottom of the nave <sup>7</sup>. I would want to focus attention precisely this particular area, in relation to the treatment that it receives in the rest of the images that are shown here, in which this element is represented illuminated in contrast with the dark bottom of the apse. Darkening makes sense because it expresses the spatial isolation of the ciborium, since it is not at the bottom of the apse, as it could seem at first, but immediately after the arch in which the nave finishes the transept begins. The importance given to this situation and to the symbology of the element changes completely into these representations, the valuation of its singularity and the need to reflect it in the drawing, a subjective assessment since it derives from a perception and from a specific experience of the space.

But in spite of its subjectivity several reasons justify the treatment of both Panini and Rossini that, after Letarouilly, will be also shared by Viollet-le-Duc, Charles Garnier and other draftsman and engravers when drawing spaces similar to this one <sup>8</sup>. The basilical plant of the Christian church, in relation to the Roman precedent, is a directional space with a focal centre situated in the altar. According to that,

2. F. Panini (dib.) i F. Barbazza (grav.), Prospetto interiore della Basilica di S. Paolo sulla Via Ostiense fondata da Costantino Magno, 1773 (Foto: Istituto Nazionale per la Grafica, Roma).



PROSPETTO INTERIORE DELLA BASILICA DI S. PAOLO SULLA VIA OSTIENSE FONDATA DA COSTANTINO MAGNO

2

porque había sufrido un incendio en 1823 que la destruyó parcialmente, tal como se puede apreciar en el grabado de Luigi Rossini de ese mismo año (fig. 3) <sup>2</sup>. Stendhal que, como Letarouilly, estaba entonces en Roma, visitó el lugar al día siguiente y escribió que ‘todo reflejaba el horror y el desorden del funesto acontecimiento; la iglesia estaba llena de vigas negras humeantes y medio quemadas; [y] grandes fragmentos de columnas hendidas de arriba a abajo amenazaban caer al menor movimiento’ (Stendhal, 1830, v.2, p.49). Pero el interés de Letarouilly se centraba entonces en los edificios del Renacimiento y perdió la ocasión de dibujarla en pie <sup>3</sup>. Por eso cuando, hacia 1850, quiso hacer el levantamiento de esta iglesia tuvo que recurrir al dibujo de Panini que había publicado en 1773 la *Calcografia Camerale*, aunque no citó la procedencia <sup>4</sup>. El grabado era uno de los 37 que publicó la institución con

los dibujos encargados a Panini entre 1763 y 1779 y que grabaron diferentes artistas, láminas que se vendieron sueltas, sin agrupar en un libro. En la correspondencia que se conserva entre Pieroni y Letarouilly se leen los problemas del primero para conseguir alguno de estos grabados, dada la dificultad para acceder a la *Calcografia* (Morozzo, 1981, p.11). Aparentemente los utilizó además para los interiores de San Pietro in Vaticano, San Giovanni Laterano y Santa Maria Maggiore, grabados también por Barbazza. Es posible incluso que los primeros dibujos del grabado de Letarouilly fueran hechos por el propio Pieroni <sup>5</sup>. En esta línea de referencias, el propio dibujo de Francesco Panini deriva a su vez de un óleo que Gian Paolo Panini, su padre, fechado en 1741 (fig. 4) <sup>6</sup>, en cuyo taller trabajó y del que debía conservar el dibujo.

Lo que caracteriza al grabado de Letarouilly es la ausencia de sombras y la





3. L. Rossini, *Rovina della gran Basilica di S. Paolo fuori le mura accaduta il 15 luglio 1823...* (Foto: *Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom*).

utilización de sólo los gruesos de línea para sugerir la profundidad, que aprovecha aquí para señalar el distanciamiento de las naves laterales por detrás de las columnas de la nave central y para diferenciar el volumen del baldaquino en el fondo de la nave 7. Precisamente es ésta la parte en la que querría centrar la atención, en relación con el tratamiento que recibe en el resto de las imágenes que se muestran aquí, en las que este elemento se representa iluminado en contraste con el fondo oscuro del ábside. Es un oscurecimiento que

tiene sentido hacerlo porque expresa el aislamiento espacial del baldaquino, ya que no está en el fondo del ábside, como podría parecer inicialmente, sino inmediatamente después del arco en el que acaba la nave y empieza el transepto. Es la importancia dada a esta situación y a la simbología del elemento lo que cambia en estas representaciones, la valoración de su singularidad y la necesidad de reflejarla en el dibujo. Una valoración que es subjetiva, ya que deriva de una percepción y de una determinada experiencia del espacio.

and especially in the oil of Gian Paolo Panini, the ciborium is the centre of the image, not only because it seems to receive the main vanishing point of the perspective but for the effect of the wide dark zone that surrounds it, which makes that even seem illuminated. The accentuation allows seeing the element in the drawing, in the same way to as the ciborium allows seeing the situation of the altar in the nave; perhaps not the altar but at least its situation. Let us consider the apparent size of this nave and that the point of viewpoint of the faithful would be lower than in the perspective. On the other hand, it is evident that in this context the light has connotations that surpass the physical description and it acquires some spiritual contents that already have been extensively





analysed. If in a beginning it was the divine origin of the light that entered for the windows what determined the scenographic structure of the churches (Reuterswärd, 1991), later it was the lighting of the altars and chapels the one that focused the interest. A process in which the substantial character of the light is identified, as decisive for the constitution of the image and for the process of understanding of the work (Roca, 2007, p.113). Already in his *Re Aedificatoria*, Alberti recommended that the windows of the temples were small and high because 'the fear that produces the shadow activates the veneration of the souls' (Alberti, 1546, lib. VII, cap.12, f.159), and in a text of 1653 it was said that 'with due respect and the convenient pomp, the place [the chapel] has to be very dark, so that the lamps are seen better and cause a greater devotion' (Castiglione da Milano, 1653). The evolution of this approach drove during the 17th and 18th centuries to a scenographical structuring of the interiors centred in the altar and in the image that it offered from the access of the church. A scenography that was experienced and perfected in the devices that were built for the ceremonies of the Forty Hours Devotion, during the carnival 9, ephemeral constructions that turned into models for the interior design of the churches (Noehles, 1985, p.88). A design in which *the light orientates the perception of the observer, grading the transition of the empirical reality to the transcendence and it does symbolic form of the 'thresholds' in which the human and the divine make contact, as the demonstration of the grace or the ecstasy of the saints* (Roca, 2007, p.109). A tension that relaxes in the representations of Panini (both of them), Piranesi, Rossini or the Benoist, in which it surprises the ambiguous contrast between the fixed and imposing image of the ciborium and the environment distended and varied of the characters who occupy the nave as if it was a public square. In summary, it makes possible the construction of an experience in which light is 'a bridge between the physical and spiritual planes of our existence... [in which] physical events are spiritualized for us' (Kapstein, 2004, p.1). The ciborium and its visualization acquire meaning in this context, so important as its form. Of course, Letarouilly draws in detail the ciborium in the plate 336, although he uses the same plate to illustrate certain details of the roof. He also he differentiates it at the bottom of the perspective and insinuates its isolation, but he

4. G.P. Panini, *Interno di S. Paolo fuori le mura, Roma, 1741.*



4

Pero pese a su subjetividad hay razones que justifican el tratamiento de Panini (ambos) y Rossini que, después de Letarouilly, será también compartida por Viollet-le-Duc, Charles Garnier y otros dibujantes y grabadores al dibujar espacios similares a éste 8. La planta basilical de la iglesia cristiana, respecto del precedente romano, es un espacio direccional con un centro focal situado en el altar. De acuerdo con ello, y especialmente en el óleo de Gian Paolo Panini, el baldaquino es el centro de la imagen, ya no sólo porque parezca acoger la fuga principal de la perspectiva sino por el efecto de la amplia zona oscura que lo rodea, que hace que incluso parezca iluminado. La acentuación permite *ver* el elemento en el dibujo, del mismo modo a como el baldaquino permite ver la situación del altar en la nave; tal vez no el altar pero sí su situación. Piénsese en el tamaño aparente de esta nave

y que el punto de vista de los fieles sería más bajo que en la perspectiva.

Por otra parte, es evidente que en este contexto la luz tiene connotaciones que superan la descripción física y adquiere un contenido espiritual que ya ha sido extensamente analizado. Si en un principio era el origen divino de la luz que entraba por las ventanas lo que determinaba la estructura escenográfica de las iglesias (Reuterswärd, 1991), posteriormente fue la iluminación de los altares y capillas la que centró el interés. Un proceso en el que se identifica el carácter sustancial de la luz, decisivo para la constitución misma de la imagen y para el proceso de comprensión de la obra (Roca, 2007, p.113). Ya en su *Re Aedificatoria*, Alberti recomendaba que las ventanas de los templos fueran pequeñas y altas porque 'el miedo que produce la sombra activa la veneración de las almas' (Alberti,



1546, lib. VII, cap.12, f.159), y en un texto de 1653 se decía que ‘con el debido decoro y la pompa conveniente, el lugar [la capilla] ha de resultar bien oscuro, para que las lámparas se vean mejor y produzcan una mayor devoción’ (Castiglione da Milano, 1653). La evolución de este planteamiento condujo durante los siglos XVII y XVIII a una estructuración escenográfica de los interiores centrada en el altar y en la imagen que ofrecía desde el acceso de la iglesia. Una escenografía que se experimentó y perfeccionó en los dispositivos que se construían para las ceremonias de las *cuarenta horas*, durante el carnaval <sup>9</sup>, construcciones efímeras que se convirtieron en modelos para el diseño interior de las iglesias (Noehles, 1985, p.88). Un diseño en el que *la luz orienta la percepción del observador, graduando el paso de la realidad empírica a la trascendencia y se hace forma simbólica de los ‘umbrales’ en los que lo humano y lo divino entran en contacto, como la manifestación de la gracia o el éxtasis de los santos* (Roca, 2007, p.109). Una tensión que se alivia en las representaciones de Panini (los dos), Piranesi, Rossini o los Benoist, en las que sorprende el contraste ambiguo entre la imagen fija e imponente del baldaquino y el ambiente distendido y variado de los personajes que ocupan la nave como si fuera una plaza pública. En resumen, es la construcción de una experiencia en la que luz es ‘el puente entre lo físico y lo espiritual,... [en el que] se espiritualizan los hechos físicos’ (Kapstein, 2004, p.1). Es este contexto en el que el baldaquino y su visualización adquieren significado, tan importante como su forma.

Desde luego, Letarouilly dibuja en detalle el ciborio en la lámina 336, aunque lo hace compartiéndola

con los detalles de la cubierta. También lo diferencia en el fondo de la perspectiva e insinúa su aislamiento, pero no incorpora la *emoción* ligada a ese reconocimiento. Y no es que no haya entendido su importancia sino que no juzga que su expresión deba formar parte de la perspectiva. Tampoco es falta de sensibilidad porque, como explica en el cuarto volumen, no hay principios absolutos e invariables para juzgar la arquitectura: ‘se revela a nuestra sensibilidad más que a nuestra inteligencia, podemos precisar, discutir las impresiones que produce en nosotros, pero no atraparla en su esencia,... carece de definiciones rigurosas, de fórmulas de aplicación invariable y adecuadas para servir de guía para el artista inseguro’ (Letarouilly, v.4, 2). Y afirma algo que es pertinente en este caso: ‘para suplir esta laguna... conviene recurrir a la observación de los monumentos y ejercitarse en captar entre sus diversas partes... estas relaciones fugaces,... pero sin embargo justas y precisas,... [que nos deberían permitir] penetrar el misterio de esas formas afortunadas y privilegiadas que en una bella obra causa una satisfacción que no se puede analizar, pero de la que el arquitecto tiene el sentimiento y más que cualquier otra capacidad de entender’ (Letarouilly, 1840, v.4, 3).

La cuestión es que, como también explica Letarouilly, su objetivo es ofrecer una representación fiel y exacta de los edificios romanos, que permita ‘conocer los principales detalles de los monumentos, con la corrección y el rigor de medidas que se aprecia y que se exige incluso hoy’ (Letarouilly, 1840, v.4, 8), y por ello opta por un dibujo de línea, nítida y simple, y evita los claroscuros. Y por ello rechaza lo relacionado con la experiencia que, como tal,

does not incorporate the emotion tied up with that recognition. Even if he understood its importance, he does not judge that its expression have to form part of the perspective. Neither he lacks of sensibility because, as explain in the fourth volume, there is not absolute and invariable principles to judge the architecture: ‘It reveals moreover to our sensibility more although to our intelligence: we can specify, discuss the impressions that it produces in us, but not to understand it itself in its essence,... lack of rigorous definitions, of formulas of a constant application and appropriate to serve as guide to the uncertain artist’ (Letarouilly, v.4, 2). And he states something pertinent in this case: ‘to supply this lacuna... it is as well to resort to the observation of the monuments and to practise itself to seizing between their diverse parts... these fleeting relationships... but nevertheless just and precise;... [that should us allow] to penetrate the mystery of these happy and fortunate forms and as elites which in a beautiful work cause a satisfaction which one cannot analyse, but of which the architect has the feeling and more than quite different the intelligence (Letarouilly, 1840, v.4, 3).

The question is that, as also Letarouilly explains, his aim is to offer a faithful and exact representation of the Roman buildings, which allows ‘to know the main details of the monuments, with the correction and the rigor of measures that is appreciated and that is required even today,’ (Letarouilly, 1840, v.4, 8), he opts for a drawing of clear and simple line, and avoids the chiaroscuro. That is the reason that makes him refuse what is related with the experience, which is diverse and subjective, following the model of Percier and Fontaine (1798), from whose drawings those of Letarouilly hardly differ.

But, even if data are imprecise or changed slightly depending on who the observer is, we have no reason to believe that it could do without. If we understand that the architecture cannot be reduced to fragments, that it is not only ‘the addition of plants, sections and elevations ...’, [but] another thing and something else’ (Rasmuseen, 2000, p.15), if we understand that architecture has to be experienced and that it is not enough to describe it, we cannot throw out these readings when we draw the architectural space, in spite of its ambiguity. Especially when that representation registers a judgment that is not insignificant. John Dewey (1934, p. 113) said that *a work of art [exists] only when it lives in some individual experience*; without it the work is only a matter.



In such a way that a *work of art is recreated every time it is aesthetically experienced*, and the value of this experience is the one that determines the attitude in front of this work. From Dewey's text, Cesare Brandi, in his *Teoria del Restauro* (1977, p.48) considered that 'any way of acting in relation to the work of art, including restoration treatment, depends on its being recognised as a work of art'. Posed the subject in this way, the reading and individual valuation of an architectural space are operations of the greatest importance and, consistently, also the drawing, which is the way that we have to register them. It can be said then that the value of an architectural work depends on somebody having recognized and registered this assessment in a drawing, so that nothing will exist if it has not been drawn before, this is, if the elements that delimit it have not isolated. As Bruno Zevi said, 'every building is characterized by a plurality of values... the reality of the building it is a consequence of all these factors, and its valid history cannot forget any of them' (Zevi, 1948, p.21). The space has form and also meanings, and one cannot detach itself from the others without losing substantial part of his reality. ■

#### NOTES

**1** / The drawing of Letrarouilly is the plate 337. This image comes from the copy of the Bibliotheca Hertziana, Rome. The engraving of Panini and Barbazza is of 1773, is preserved in the Istituto Nazionale per la Grafica and it is published here by nice concession of the Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Francesco Panini (c. 1725-act. 1794), painter and architect, son of Gian Paolo Panini in whose workshop he worked; some of the works of his father have been attributed to him (Margiotta 1989, p. 94).

**2** / Rossini (1823) made three more but this the most reproduced. Letarouilly includes a copy in the volume of the texts but he does not mention the origin. This image comes from the copy of the Bibliotheca Hertziana, Rome.

**3** / Letarouilly followed the example of Charles Percier, his teacher, which with Pierre-François Léonard Fontaine Palais published *Palais...* (Percier 1798) with surveys of Renaissance Roman buildings.

**4** / 1850 is the year in which, according to the correspondence with Pieroni, it is supposed that he was working in the drawings of S. Paolo fuori le mura (Morozzo, 11). On this date the basilica had already been reconstructed but with some changes that Letarouilly wanted to avoid.

**5** / In one of Pieroni's letters, though referred to St. Peter's Basilica, this one says that "I have already begun the perspective as you warned me", (Morozzo 1981, p. 11)

**6** / It measures 75x103 cm, was preserved in London, in the Leonard Koetser Gallery, and appears published in Arisi (1986, p. 386, fig. 310). Gian Paolo Panini (1691-1765), was an active painter in Rome, famous for his views of the city and, especially, for his scenographic compositions of the old and modern monuments, and for his mixture of reality and invention. He was member of the Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (from 1719), professor of the Accademia di San Luca (from 1719), professor of perspective in the Académie de France à Rome (from 1732) and Prince of the Accademia di San Luca (in 1755).

es diversa y subjetiva. Algo en lo que también sigue el modelo de Percier y Fontaine (1798), de cuyos dibujos apenas se diferencian los de Letarouilly.

Pero, que los datos sean imprecisos o matizados en función de quien observa no es razón para creer que se pueda prescindir de ellos. Si entendemos que la arquitectura no se puede reducir a fragmentos, que no es sólo 'la suma de plantas, secciones y alzados..., [sino] otra cosa y algo más' (Rasmussen, 2000, p.15), si entendemos que se tiene que experimentar y que no basta con describirla, no podemos desechar esas lecturas cuando dibujamos el espacio arquitectónico, a pesar de su ambigüedad. Sobre todo cuando esa representación registra un juicio que no es intrascendente. Decía John Dewey (1934, p.97), que *una obra de arte existe en cuanto pervive en alguna experiencia individualizada*; sin ella la obra es tan sólo materia. De tal modo que una obra de arte *se vuelve a crear cada vez que se experimenta estéticamente*, y el valor de esta experiencia es la que determina la actitud frente a esa obra. A partir del texto de Dewey, Cesare Brandi, en su *Teoria del restauro* (1977, p.14), consideraba que 'cualquier comportamiento hacia la obra de arte, incluida la intervención de la restauración, depende de que se haya producido o no ese reconocimiento de la obra de arte como tal obra de arte'. Planteado el tema de este modo, la lectura y valoración individual de un espacio arquitectónico son operaciones de la mayor importancia y, consecuentemente, también el dibujo, que es el medio que tenemos para registrarlas. Puede decirse entonces que el valor de una obra arquitectónica depende de que alguien lo haya reconocido y haya registrado esta valoración en un dibujo, de modo que nada existirá si no ha sido dibujado antes, esto es,

si no se han aislado los elementos que lo delimitan.

Como decía Bruno Zevi, 'todo edificio se caracteriza por una pluralidad de valores... la realidad del edificio es consecuencia de todos estos factores, y su historia válida no puede olvidar ninguno de ellos' (Zevi, 1963, p.21). El espacio tiene forma y también significados, y una no puede desligarse de los otros sin perder parte sustancial de su *realidad*. Muchos teóricos reconocidos, como Alberti, Duran, Quatremere de Quincy y en cierto modo Winckelman, negaron el interés que las sombras tenían en el dibujo del arquitecto, pero la importancia de las palabras depende del momento en el que se dicen. ■

#### NOTAS

**1** / El dibujo de Letrarouilly es la lámina 337. La imagen que se muestra procede del ejemplar de la Bibliotheca Hertziana de Roma. El grabado de Panini y Barbazza es de 1773, se conserva en el Istituto Nazionale per la Grafica, de Roma, y se publica aquí por amable concesión del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Francesco Panini (c. 1725-act. 1794), pintor y arquitecto, era hijo de Gian Paolo Panini en cuyo taller trabajó, atribuyéndosele algunas de las obras de su padre (Margiotta 1989, p. 94).

**2** / Rossini (1823) hizo tres más pero ésta es la más reproducida. Letarouilly incluye una copia en el volumen de los textos pero no cita la procedencia. Esta imagen procede del ejemplar de la Bibliotheca Hertziana de Roma.

**3** / Letarouilly seguía el ejemplo de Charles Percier, su maestro, que con Pierre-François Léonard Fontaine publicaron *Palais...* (Percier 1798) con levantamientos de edificios renacentistas romanos.

**4** / 1850 es el año en el que, de acuerdo con la correspondencia con Pieroni, se supone que estaba trabajando en los dibujos de S. Paolo fuori le mura (Morozzo, 11). En esta fecha la basilica ya se había reconstruido pero con algunos cambios que Letarouilly quiso evitar.

**5** / En una de las cartas de Pieroni, aunque refiriéndose a la basilica de San Pedro, éste dice que 'io ho già principiato la prospettiva come ella mi notò', (Morozzo 1981, p. 11)

**6** / Mide 75x103 cm, se conservaba en Londres, en la Leonard Koetser Gallery, y aparece publicado en Arisi (1986, p. 386, fig. 310). Gian Paolo Panini (1691-1765), pintor activo en Roma, famoso por sus vistas de la ciudad y de su ambiente, especialmente por sus composiciones escenográficas de los monumentos antiguos y modernos, y su mezcla de realidad e invención. Fue miembro de la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (desde 1719), profesor de la Accademia di San Luca (desde 1719), profesor de perspectiva en la Accademia di Francia in Roma (desde 1732) y príncipe de la Accademia di San Luca (en 1755).

**7** / Posiblemente sería más adecuado aquí utilizar el término *ciborio* en vez de *baldaquino*, siguiendo la costumbre de referirse así a estas construcciones cuando son de época románica o anterior, aunque en este caso el significado es idéntico. En Roma fueron habituales en las iglesias antiguas y también en algunas modernas cuando el altar no estaba en el ábside. En este caso se trata de una





obra singular del escultor Arnolfo di Cambio, de 1285, que se salvó del incendio con apenas desperfectos.

**8** / Entre estos quisiera recomendar la obra de Philippe Benoist y Félix Benoist, dibujantes y grabadores de los tres volúmenes de *Rome dans sa grandeur*, (1870. París: Charpentier).

**9** / Las *Quarant'ore* eran ceremonias religiosas que ganaron espectacularidad en los siglos XVII y XVIII. Coincidían con los últimos días del carnaval y en ellas la eucaristía se exponía a los fieles durante cuarenta horas, con acompañamiento de oraciones, himnos, letanías, sermones especiales y vistosas procesiones. Eran ceremonias de gran impacto visual y emotivo, que debían competir con la espectacularidad del carnaval y cuyo objetivo era reconducir el desorden espiritual propio de estas fiestas. Entre la amplia bibliografía existente hay que destacar los artículos de Mark S. Weil, (1974) y de Karl Noehles (1985).

## Referencias

- ALBERTI, L. B., 1485. *De Re Aedificatoria*. Traducida por Pietro L. Modonese, 1546. *I Dieci libri de l'Aedificatoria*. Venecia: Vincenzo Vavgrís.
- ARISI, F., 1986. *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma dell'700*. Roma: Ugo Bozzi, , p. 386, fig. 310.
- BRANDI, C., 1977. *Teoria del restauro*. Traducido por M.Á. Tojas Roger, 2003. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza.
- CASTIGLIONE DA MILANO, Z., 1653. *Istruzione seconda e propinqua di ciò che si averà a fare più da vicino, avanti d'incominciare l'orazione delle quarantore*. Milán.
- DEWEY, J., 1934. *Art as Experience*. Traducido por S. Ramos, *El arte como experiencia*, 1949. Méjico y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- KAPSTEIN, M. T., ed., 2004, *The Presence of Light: Divine Radiance and Religious Experience*, 2004. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- LETAROUILLY, P.M., 1840, 1850 y 1857. *Édifices de Rome Moderne*. París: Didot Frères. 4 vols.
- MARGIOTTA, A., 1989. Francesco Panini. En: Lucia Cavazzi 1989. *Piranesi e la veduta del Settecento a Roma*. Roma: Artemide, pp. 94-95.
- MOROZZO, M.D., 1981. P.M. Letarouilly: "Les edifices de Rome moderne". Roma: Bulzoni.
- NOEHLES, K., 1985. Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi. En: M. Fagiolo y M. L. Madonna, eds. 1985. *Barocco romano e barocco italiano: Il teatro, l'effimero, l'allegoria*. Roma: Gangemi Editore, pp.88-99.
- PERCIER, C., y FONTAINE, P.F.L., 1798. *Palais, maisons et autres edifices modernes, dessinés à Rome*. París: Ducamp.
- ROCA DE AMICIS, A., 2007. Sostanza della vision: la luce nella prima architettura barocca. En S. Androsov, et alt, eds., 2007. *Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa*. Milán: Skira, pp. 109-115.
- REUTERSWÄRD, P., 1991. *The Visible and the Invisible in Art. Essays in the History of Art*. Viena: IRSA.
- ROSSINI, L., 1823. *Le antichità romane*. Roma: El autor.
- STENDHAL, 1830. *Promenades dans Rome*. Traducido por G. Baravalle, 1987. *Paseos por Roma*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- WEIL, M. S., 1974. The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, pp. 218-248
- ZEVI, B., 1951. *Saper vedere l'architettura*. Traducido por C. Calcaprina y J. Bermejo, 1963. *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidon.



**7** / In Rome the ciboriums were usual in the ancient churches and also in some modern ones when the altar was not in the apse. This one of St. Paul is a singular work of the sculptor Arnolfo di Cambio, of 1285, which was saved from the fire by scarcely damages.

**8** / Among these I would want to recommend the work of Philippe Benoist and Félix Benoist, draftsmen and engravers of three volumes of *Rome dans sa grandeur* (1870. Paris: Charpentier).

**9** / The Forty Hours Devotion were religious ceremonies that gained spectacular nature in the 17th and 18th centuries: they coincided with the last days of the carnival and in them the Eucharist was exposed to clergy and laymen for forty hours, with accompaniment of prayers, hymns, litanies, special sermons and colorful processions. They were ceremonies of great visual and emotive impact, which had to compete with the spectacular nature of the carnival and which aim was to relead the spiritual disorder characteristic of these holidays. Among the wide existing bibliography it is necessary to highlight the articles of Mark S. Weil, (1974) and of Karl Noehles (1985).

## References

- ALBERTI, L. B., 1485. *De Re Aedificatoria*. Translated from Latin by Pietro L. Modonese, 1546. *I Dieci libri de l'Aedificatoria*. Venice: Vincenzo Vavgrís.
- ARISI, F., 1986. *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma dell'700*. Rome: Ugo Bozzi, , p. 386, fig. 310.
- BRANDI, C., 1977. *Teoria del restauro*. Translated from Italian by Cynthia Rockwell, 2005. *Theory of Restoration*. Rome, Firenze: Istituto centrale per il restauro, Nardini.
- CASTIGLIONE DA MILANO, Z., 1653. *Istruzione seconda e propinqua di ciò che si averà a fare più da vicino, avanti d'incominciare l'orazione delle quarantore*. Milan.
- DEWEY, J., 1934. *Art as Experience*. Reed., 2005. New York: Perigee.
- KAPSTEIN, M. T., ed., 2004, *The Presence of Light: Divine Radiance and Religious Experience*, 2004. Chicago, London: University of Chicago Press.
- LETAROUILLY, P.M., 1840, 1850 y 1857. *Édifices de Rome Moderne*. Paris: Didot Frères. 4 vols.
- MARGIOTTA, A., 1989. Francesco Panini. In: Lucia Cavazzi 1989. *Piranesi e la veduta del Settecento a Roma*. Rome: Artemide, pp. 94-95.
- MOROZZO, M.D., 1981. P.M. Letarouilly: "Les edifices de Rome moderne". Rome: Bulzoni.
- NOEHLES, K., 1985. Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi. In: M. Fagiolo y M. L. Madonna, eds. 1985. *Barocco romano e barocco italiano: Il teatro, l'effimero, l'allegoria*. Rome: Gangemi Editore, pp.88-99.
- PERCIER, C., and FONTAINE, P.F.L., 1798. *Palais, maisons et autres edifices modernes, dessinés à Rome*. Paris: Ducamp.
- ROCA DE AMICIS, A., 2007. Sostanza della vision: la luce nella prima architettura barocca. In S. Androsov, et alt, eds., 2007. *Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa*. Milan: Skira, pp. 109-115.
- REUTERSWÄRD, P., 1991. *The Visible and the Invisible in Art. Essays in the History of Art*. Vienna: IRSA.
- ROSSINI, L., 1823. *Le antichità romane*. Rome: The author.
- STENDHAL, 1829. *Promenades dans Rome*. Paris: Delaunay.
- WEIL, M. S., 1974. The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, pp. 218-248
- ZEVI, B., 1948. *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Turin: Giulio Einaudi.